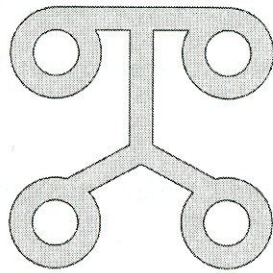


Modernités russes 4



LA FEMME DANS LA MODERNITE

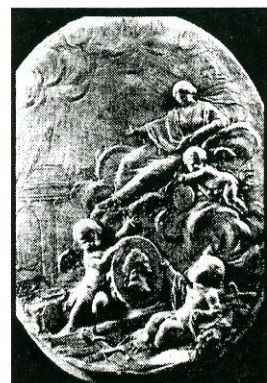
Centre d'Études Slaves André Lirondelle
Université Jean-Moulin

Lyon

2002



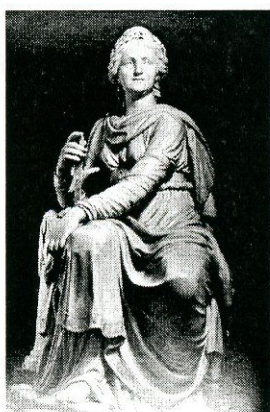
1. Grooth



2. Rachette



3. M. Kozlovski



4. M. Kozlovski



5. S. Torelli

Royauté et féminité : l'invention de l'image de l'impératrice en Russie au XVIII^e siècle.

par

Olga Medvedkova

Cette étude n'est que l'ébauche d'une iconographie du portrait féminin royal dans la Russie du XVIII^e siècle. Comme tout le monde le sait, le XVIII^e siècle fut en Russie, d'une part, celui des impératrices et, d'autre part, dans le domaine des arts, celui du portrait. Les portraits des impératrices ne furent pas seulement très nombreux, ils furent aussi très variés du point de vue iconographique. Cette variété faisait apparaître une quête assidue d'une rhétorique de glorification propice à la représentation du pouvoir au féminin. Il s'agissait donc d'une véritable invention qui, dans le portrait, se manifestait souvent à travers des costumes que l'on prêtait à l'auguste modèle. Même si, parfois, ces costumes étaient empruntés à l'iconographie occidentale, ils procédaient, dans le contexte russe, d'une logique tout à fait originale.

Les premiers portraits de femmes apparurent en Russie à la fin du XVII^e siècle. C'est ainsi que nous connaissons les traits de la tsarine Natal'ja Kirillovna Naryškina, la deuxième femme du tsar Aleksej Mihajlovič et la mère de Pierre I^{er}¹, représentée, après la mort de son mari, en habits de deuil, ou de la première femme de Pierre I^{er}, Evdokija Fedorovna Lopuhina², richement habillée en costume traditionnel de brocart et de fourrure.

Pourtant, si l'on compare ces deux portraits à celui de la seconde femme de Pierre, Katerina, exécuté par le peintre français Jean-Marc Nattier³, on doit constater une profonde rupture. En effet, depuis le début du XVIII^e siècle, l'occidentalisation de la culture russe voulue par Pierre le Grand entraîna des changements radicaux dans l'iconographie des portraits. Habillée et coiffée à la française, avec un décolleté très profond, Katerina paraissait dans une position élégante et détendue, donnant l'exemple aux femmes russes qui, désormais, étaient contraintes d'apparaître aux réunions et aux fêtes publiques⁴.

¹ Artiste anonyme, Musée de Jaroslavl'.

² Artiste anonyme, Musée de Kostroma.

³ 1717, Ermitage, Saint-Pétersbourg.

⁴ Sur le rôle que joue le costume européen dans la culture russe après les réformes de Pierre

Dans un autre portrait de Catherine habillée d'un peignoir⁵, sa nouvelle féminité extrêmement osée était soulignée par son déshabillé quasi provocateur. Si, en Europe, ce costume était naturellement employé dans le portrait comme un signe du portrait intime, en Russie c'était une sorte de "costume officiel" qui signifiait le programme de l'eupéanisation de Pierre, dans lequel le changement du rôle féminin dans la société et à la cour était essentiel.

Pourtant, à son avènement au trône, Catherine I^{ère} devint l'objet d'une construction allégorique qui renvoyait au passé: dans une des gravures de Zubov, publiées en 1725, elle apparaissait entourée de portraits des monarques russes de Rjurik à Pierre I^{er}, conformément à une iconographie de la fin du XVII^e siècle russe. L'inscription louait son esprit fort qui lui avait permis de partager avec Pierre ses "travaux et exploits masculins" (*v voennyh s nim pohodah trudy i podvigi mužskii duh imeti svidetel'stvovannaja*) et la nommait "la seconde Olga de la Russie" (*vtoraja v Rossii Ol'ga*)⁶. Toujours en 1725, une gravure d'Otens, dans laquelle Pierre offrait les sciences et les arts à la Russie, montrait une allégorie de la Russie qui pouvait être sans doute identifiée à Katerina; celle-ci était représentée en costume russe traditionnel⁷. Ainsi la nouvelle Ol'ga pouvait adopter un habillement ancien, ce qui ne signifiait en aucun cas le retour réel à ce vêtement dans la pratique de la cour: le costume russe rejeté par Pierre il y a si peu de temps devenait donc une figure rhétorique.

Le règne des deux impératrices qui suivirent celui de Catherine au XVIII^e siècle - Anna et Elisabeth - posa à chaque fois un problème de portrait. Pour toutes deux, le costume des monarques européens s'imposait car il était moderne de façon évidente, de sorte que son utilisation dans le portrait n'était chargée d'aucun message. Dans les grands portraits d'apparat réalisés à l'époque d'Anna par son premier peintre le Français Louis Caravaque ou par le sculpteur italien Carlo Rastrelli⁸, le pouvoir ne se lançait dans aucune expérimentation iconographique.

le Grand, voir notamment: Iouri Lotman, "La poétique du comportement dans la culture russe du XVIII^e siècle", in Iouri Lotman, Boris Uspenski, *Sémiotique de la culture russe*, trad. et éd. par Françoise Lhoest, Lausanne, L'Age d'homme, 1990, p. 246-272.

⁵ Louis Caravaque (?), première moitié des années 1720, GRM (Musée Russe, Saint-Petersbourg).

⁶ D. Rovinskij, *Slovar' russkih gravirovannyh portretov*, Saint-Petersbourg, Académie des Sciences, 1872, p. 47. Sur les différents rôles attribués à Catherine dans le rituel de son couronnement voir: Richard S. Wortman, *Scénarios of power. Myth and Ceremony in Russian Monarchy*, vol. 1, *From Peter the Great to the death of Nicolas I*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1995, p. 72-74. La partie de ce livre consacrée au XVIII^e siècle nous a été également très utile pour la description des rites de couronnements, des fêtes publiques et de toutes les formes de glorification, y compris des "costumes" des impératrices russes. On y trouve moins de matériaux, de même que d'interprétations originales, concernant les images proprement dites.

⁷ Cette gravure est reproduite dans: James Cracraft, *The Revolution in Russian architecture*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1988, p. 271.

⁸ Bartolomeo Carlo Rastrelli, Portrait d'Anna Ioannovna, 1741, GRM.

L'image du pouvoir au féminin dominait par sa taille et sa richesse, ses attributs étant les mêmes que dans l'image du pouvoir au masculin.

A la différence d'Anna, Elisabeth se déguisait très volontiers. Dès son enfance, elle connut, à la cour de son père, l'expérience d'un travestissement en petite déesse antique. Ainsi elle fut représentée, dans le célèbre portrait de Louis Caravaque, en Flore avec sa sœur Anna⁹ ou encore en petite Vénus¹⁰. A l'âge adulte, en dehors du portrait d'apparat de type traditionnel, notamment celui du sacre, elle se faisait représenter en costume de bal masqué, par exemple par Georg Christoph Grooth en domino noir¹¹.

Parmi ses portraits en déguisement, nombreux étaient ceux où elle apparaissait en costume masculin¹². D'après les *Zapiski* de Catherine II, le costume masculin fut en effet l'un de ses déguisements de bal préférés. Ainsi au cours de l'année 1744, à Moscou, Elisabeth organisait une série de bals masqués auxquels les hommes étaient contraints de s'habiller en femmes et *vice versa*. Obligation qui provoquait un mécontentement général, car, comme le relate Catherine, à l'époque grande-duchesse, la seule personne à qui allait vraiment le costume du sexe opposé était l'impératrice elle-même¹³.

En réalité, plus Elisabeth se déguise en homme et plus elle montre sa féminité, son élégance, sa grâce, sa belle jambe. Ce qui n'empêche pas l'ambiguïté. Ainsi l'un des compliments que Catherine fait à l'impératrice habillée en homme et qui lui plaît le plus, évoque son pouvoir de séduction à laquelle les femmes ne sont pas insensibles :

"Après la danse, elle s'approcha de moi. "C'est un grand bonheur pour les femmes, - osai-je lui remarquer - que Votre Majesté ne soit pas née homme; un seul de vos portraits qui Vous montreraient telle que Vous êtes pourrait tourner la tête à n'importe quelle femme."¹⁴

A quoi Elisabeth riposte que si elle était réellement un homme, elle donnerait la pomme de Paris à Catherine. La grande duchesse elle-même s'adonne volontiers aux travestissements¹⁵. Pour les bals masqués, elle se fait coudre les

⁹ GRM, 1717.

¹⁰ GRM, deuxième moitié des années 1710.

¹¹ Georg Christoph Grooth, Portrait d'Elisabeth en domino noir avec un masque, 1748, GTG (Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja, Galerie Tretiakov, Moscou).

¹² Louis Caravaque (?), Portrait d'Elisabeth Petrovna en costume d'homme", GRM ; G. Ch. Grooth, Elisabeth à cheval avec son négrillon, 1743, GTG (copie: GRM, 1757) ; Georg Caspar Prenner (?), Portrait d'Elisabeth à cheval, 1744-1755, GRM (dans ce curieux portrait, Elisabeth est représentée en armure). Sur le portrait de Grooth voir: L.A. Markina, *Portretist Georg Hristofor Groot i nemeckie živopiscy v Rossii serediny XVIII veka*, M., 1999, p. 155-160, 230-231. Un très grand nombre de copies d'après ce portrait témoigne de la réussite de cette "formule" iconographique.

¹³ *Zapiski imperatricy Ekateriny II*, London, 1859 (reprint, Moscou, 1990), p. 107-108.

¹⁴ *Ibid.*, p. 108.

¹⁵ Dans ses *Zapiski*, Catherine mentionne à plusieurs reprises ses déguisements en vêtements d'homme. Voir *Ibid.*, p. 69, 177, 183 etc.

costumes d'hommes les plus riches et les plus sophistiqués, ce que l'impératrice, par ailleurs très attentive aux dépenses de la petite cour, approuve toujours et ce que Catherine n'arrive pas vraiment à comprendre¹⁶. Elle ne comprend pas davantage que l'impératrice refuse de lui laisser faire du cheval en habit d'homme et en selle d'homme, ce qu'elle fait quand même en cachette, notamment à la résidence d'Oranienbaum, éloignée de la grande cour¹⁷. Dans les portraits équestres, la grande duchesse apparaît toujours habillée en femme et assise à l'anglaise¹⁸. Ainsi, en dehors des bals masqués, le déguisement masculin semble être réservé à l'impératrice. D'autant plus qu'il s'agit, comme dans le portrait de Grooth, du costume d'officier du régiment Preobraženskij, dont le patron était, depuis l'époque de Pierre, le tsar lui-même. Ainsi, tel un androgyne royal, l'impératrice habillée en costume d'empereur incarne toute la nation en même temps qu'elle la séduit, aussi bien les hommes que les femmes. Pourtant à l'époque d'Elisabeth le costume royal ne fait jamais l'objet d'une élaboration cohérente et consciente.

C'est seulement à l'époque de Catherine II, en effet, que le costume de l'impératrice prit sa véritable importance, car il commença à jouer un rôle très important dans le système de la propagande¹⁹. Cette impératrice, qui n'avait aucun droit au trône russe, était particulièrement sensible à tout moyen de justification et de glorification. Le modèle de ce genre de "propagande par l'image" existait depuis l'Antiquité. Selon Plutarque, Apelle peignit Alexandre sous les traits de Jupiter armé du foudre²⁰. Les empereurs romains se faisaient volontiers représenter en dieux ou en héros ; de même Louis XIV se faisait peindre en Apollon, en Alexandre ou en Auguste.

Or pour le "pouvoir au féminin" ce type de rhétorique paraissait moins riche en *topoi* tout prêts. Le manque se sentait à tel point que Catherine enfilait de temps en temps le topos masculin classique : passionnée depuis sa jeunesse par la lecture de Plutarque, elle aimait que l'on parlât de sa ressemblance avec Alexandre le Grand:

Savez-vous que je suis toute fière depuis que M. Schouvalof, revenu des pays étrangers, m'a dit que les artistes d'Italie n'étaient point du tout embarrassés de faire mon profil; qu'ils prenaient bonnement buste, médaillon ou médaille d'Alexandre et qu'ils en faisaient des choses qui me ressemblaient tout comme d'autres; il y a un camée fait comme cela que tous les amateurs de ma

¹⁶ *Ibid.*, p. 112.

¹⁷ *Ibid.*, p. 102, 104, 128, 129.

¹⁸ Par exemple dans son portrait à cheval, peint par Grooth (1744, GRM). Voir: L.A. Markina, *op. cit.*, p. 160-162.

¹⁹ Pour l'iconographie de Catherine II on peut consulter les catalogues des deux expositions: *Ekaterina Velikaja. Russkaja kul'tura vtoroj poloviny XVIII veka*, Ermitage, Saint-Petersbourg, 1993; *Ekaterina Velikaja i Moskva*, Galerie Tretiakov, Moscou, 1997.

²⁰ Plutarque, *Vies des hommes illustres*, Alexandre, V. Voir également : Edouard Pommier, *Théorie du portrait de la Renaissance aux Lumières*, Gallimard, 1998, p.27.

physionomie veulent copier comme très ressemblant...²¹

Toujours chez Plutarque, qu'elle traduit en 1789, elle se trouve un autre *alter ego* masculin:

"Je peux m'accommoder de tous les caractères. Je suis comme Alcibiade à Sparte et dans Athènes" — annonce-t-elle un jour à son secrétaire Hrapovickij²².

Derrière cette "masculinisation" rhétorique se cachait probablement une certaine vérité psychologique. Dans ses *Zapiski*, Catherine nous laisse l'autportrait suivant :

[...] je ressemblais à un chevalier de la liberté et de la justice. J'avais une âme plutôt masculine que féminine; mais il n'y avait en cela rien de repoussant, car, à l'intelligence et au caractère d'un homme s'unissait en moi le charme d'une femme agréable.²³

Mais, à la différence d'Elisabeth, et tout au long de son propre règne, Catherine n'essaya le costume masculin que dans un seul portrait, celui de Vigilius Eriksen²⁴, qui reflétait les événements de la révolution de palais du 28 juin 1762²⁵. Catherine II y apparaissait en costume d'officier de la garde, portant l'ordre de Saint-André, et montant son cheval Brillant²⁶. Ce type de déguisement était donc

²¹ SIRIO, (Sbornik Imperatorskogo russkogo istoričeskogo obščestva), t. 23, p. 70 (lettre à Grimm du 17 novembre 1777)

²² *Pamjatnye zapiski A.V. Hrapovickogo, stats-sekretarja Imperatricy Ekateriny II*, Moscou, 1862 (reprint, Moscou, 1990), p. 201.

²³ *Zapiski imperatricy Ekateriny II*, op. cit., p. 239.

²⁴ Artiste suédois, 1722-1782, en Russie en 1757-1772, premier peintre de Catherine, auteur de ses nombreux portraits.

²⁵ Sur le rôle du déguisement masculin lors de la révolution de 1762, voir notamment le récit de la princesse Daškova: "Ayant eu l'idée de se revêtir à cet effet d'un uniforme de garde, elle en emprunta un au capitaine Talitzine; et moi, suivant son exemple, je fis le même emprunt au lieutenant Pouchkine, ces deux jeunes officiers étant à peu près de notre taille. Ces costumes, soit dit en passant, étaient l'ancien uniforme national des Préobragensky de la garde, tel qu'il avait été porté depuis le temps de Pierre Ier, jusqu'au jour où il fut remplacé par l'uniforme prussien que Pierre III avait introduit. Et, c'est une circonstance digne de remarque, à peine ce matin l'Impératrice était-elle entrée à Pétersbourg, que les gardes, comme s'ils en avaient reçu l'ordre, ayant dépouillé leur costume étranger, reparurent du premier au dernier avec l'ancien uniforme de leur pays." (*Mémoires de la princesse Daschkoff, dame d'honneur de Catherine II, impératrice de toutes les Russies*, éd. par Pascal Pontremoli, Mercure de France, 1989, p. 63.) Dans l'interprétation de Daškova, ce costume masculin et guerrier avait donc surtout des connotations nationales au moment de la Révolution. Dans cette étude, il s'agit uniquement de "déguisement iconographique", qui, durant le règne de Catherine II ne se produisit qu'une seule fois, au moment de la prise du pouvoir. Par ailleurs, dans la vie de cour, Catherine s'amusait de temps en temps aux bals masqués lors desquels les hommes s'habillaient en femmes et les femmes en hommes. Voir, par exemple, *Pamjatnye zapiski A.V. Hrapovickogo*, op. cit., p. 233-234.

²⁶ 1762, GRM, Kunstmuseum Copenhague; ce même type en statuette de porcelaine de Miessen, sur le modèle de Kendler, 1770; dessin préparatoire au musée de Copenhague.

plutôt "historique" qu'"allégorique", encore qu'il laissât supposer qu'au début Catherine essayait de jouer le rôle d'androgyné royal, hérité d'Elisabeth. Les deux autres portraits "historiques" ont été réalisés au début des années 1760. Dans le premier, peint probablement par le même Eriksen, Catherine apparaissait en costume de deuil après la mort d'Elisabeth²⁷. Elle fut ensuite représentée par un artiste anonyme, sur fond du Kremlin, en veuve qui guide son fils et qui reçoit le sceptre directement de la main du Christ²⁸. Ce portrait est l'unique image qui représente Catherine en mère de son propre fils, dans ce rôle féminin par excellence²⁹. L'image, très proche de l'esthétique populaire des louboks, reprend en même temps l'un des types iconographiques les plus fréquents dans l'art français du XVII^e siècle, mais aussi l'un des plus employés dans l'imagerie royale féminine³⁰.

À côté de ces images "historiques", il s'agissait surtout d'inventer pour Catherine le ou les costumes qui pouvaient inscrire sa "féminité" dans le discours rhétorique de la glorification. Deux types s'imposaient ici, l'un provenant de la culture chrétienne, l'autre de la culture antique, de la mythologie³¹.

Le premier faisait d'abord figurer Catherine en Judith³², référence qui fut rapidement abandonnée sans doute à cause de ses connotations criminelles indésirables - et ensuite à la grande martyre (*velikomučénica*) sainte Catherine. Cette sainte avait déjà été associée à l'image de Catherine I, à travers l'instauration, en 1714 par Pierre le Grand, de l'ordre de Sainte Catherine. La décoration était destinée aux femmes et tout particulièrement aux représentantes de la famille royale. L'idée de créer cet ordre avait été suscitée par les preuves de courage et de

Eriksen fit de nombreuses répliques de ce portrait, notamment en 1778, GRM. Voir: J. Andersen, "Vigilius Eriksen in Russia", *Artes I*, oct. 1765, p. 78-79.

²⁷ 1762, GTG, variante à GRM. Voir également le dessin de Evgraf Čemesov qui représente Catherine en deuil (GTG, inv. 2811).

²⁸ GIM (*Gosudarstvennyj Istoričeskij Muzej*, Musée Historique, Moscou); gravure à la Bibliothèque Publique Saltykov-Ščedrin de Saint-Pétersbourg.

²⁹ Voir Richard Wortman, "The Russian Empress as Mother", *The Family in Imperial Russia. New lines of historical research*, éd. by David L. Ransel, Univ. of Illinois Press, Urbana, Chicago, London, 1978, p. 60-74. Cet article qui touche à notre sujet traite essentiellement du XIX^e siècle; par ailleurs, le rôle de mère rempli par les impératrices russes n'y est pas envisagé du point de vue de leur représentation.

³⁰ Voir par exemple: Charles et Henri Beaubrun, "Portrait de Françoise-Marguerite du Plessis-Chivré et de son fils Antoine-Charles" (vers 1645, Bayonne, coll. Gramont); idem, Portrait de Marie-Thérèse d'Autriche et du Grand Dauphin (vers 1665, Madrid, Prado).

³¹ Il ne s'agit pas dans cette étude d'étudier l'évolution du "costume" de Catherine II dans ses portraits, mais seulement sa typologie.

³² Elle fut notamment associée à Judith (ou encore à la "seconde Hélène") dans le discours de Lavrentij, archimandrite de la Laure de la Trinité-Saint-Serge lors de son pèlerinage dans ce monastère après le couronnement. Le "titre" de Judith ou encore de Deborah avait déjà été attribué par le clergé orthodoxe à Elisabeth lors du couronnement de cette dernière. Voir: Richard S. Wortman, *Scenarios of Power*, op. cit., p. 97, 121.

générosité données par Catherine I pendant la campagne du Prut. Jusqu'à la mort de Pierre, elle avait été la seule à l'obtenir. Par la suite, à la tête de l'ordre se trouvait toujours la reine mère. La médaille de l'ordre soulignait son caractère à la fois royal et féminin : on voyait sur l'avvers la sainte martyre assise et tenant la croix, avec la devise *Domine, salvum fac regem* [Dieu, sauve le roi], et sur le revers un couple d'aigles tuant des serpents au pied d'une tour couronnée d'un nid, avec la devise *Aequant munia comparis* [Égale à l'époux]. Ainsi la royauté au féminin n'était pas seulement glorifiée en tant que telle, mais égale à la royauté au masculin. Par ailleurs, sainte Catherine apparaissait dans plusieurs gravures de l'époque pétrine à côté de sa protégée. Par exemple, dans une gravure allégorique qui représentait l'union de Pierre avec Catherine³³, l'impératrice tenait la petite sainte par la main en attendant l'arrivée de son époux.

A l'époque de Catherine II, l'image de sainte Catherine prit des connotations supplémentaires. Cette sainte probablement de sang royal, était célèbre par sa sagesse et représentait l'image d'une vierge philosophe, ce qui ne pouvait déplaire à celle qui faisait sa première auto-description sous le titre "Le portrait d'une Philosophe à quinze ans"³⁴. De nombreuses églises, hôpitaux et institutions d'éducation consacrées durant le règne de Catherine II à sainte Catherine, y compris plusieurs églises non orthodoxes, furent décorées par ses images³⁵. Mais à la différence du portrait français du XVII^e siècle, dans lequel les modèles féminins furent souvent représentés dans les "habits" de leurs saintes patronnes³⁶, en Russie, les portraits de Catherine II ne s'inspiraient jamais des icônes de sainte Catherine. Le rapprochement était donc implicite, bien que transparent. Ainsi, dans le bas-relief de Jean-Dominique Rachette "Catherine II en gloire"³⁷, le rapport entre "Catherine terrestre" et "Catherine céleste" fut rendu

³³ A.F. Zubov, P. Picart, "Presvetlomu carskomu bogom sopražennomu sojuzu", 1715. Voir: M. Alekseeva, *Gravjura petrovskogo vremeni*, Leningrad, "Iskusstvo", 1990, p. 139 (reproduction).

³⁴ *Zapiski imperatricy Ekateriny II*, op. cit., p. 21.

³⁵ Voir, par exemple : Andrej Ždanov, "Sainte Catherine et saint Janvier" (fin du XVIII^e siècle, Ermitage); Vladimir Borovikovskij, l'icône de sainte Catherine pour l'église Notre-Dame de Kazan' (GTG).

³⁶ Voir par exemple: Pierre Mignard, "Portrait de Madame de Maintenon en sainte Françoise romaine" (1691, Paris, Musée du Louvre); anonyme, Portrait de femme en sainte Catherine (vers 1655, Orléans, musée des beaux-arts); Louis Elle, Ferdinand II, "Portrait de Marie-Thérèse d'Autriche en sainte Hélène" (vers 1665, collection particulière). Les exemples cités sont tirés de l'article de Dominique Brême "Portrait historié et moral du Grand Siècle", *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV, 1660-1715*, Somogy éditions d'art, 1997, p. 91-106.

³⁷ GRM, années 1780. Dans le *Rapport de l'Académie impériale des beaux-arts pour l'année 1815*, Pétersbourg, 1816, il figure sous le titre de "Sainte Catherine". Le relief consacre probablement un événement particulier, comme en témoigne la date "24 janvier" et le signe du Verseau (alors que le jour de la sainte est le 24 novembre). Comme sainte Catherine indique avec sa main un bâtiment du style classique qui apparaît dans le fond, les

visible. Dans cette composition allégorique dont le sens reste quelque peu obscur et qui fut probablement conçu par Nikolaj L'vov, le portrait de Catherine II est présenté par les anges à sainte Catherine.

Or ce fut surtout la mythologie classique qui allait fournir à Catherine des "images" appropriées pour incarner ses différentes "faces" royales³⁸. Parmi ses "costumes" issus de l'Antiquité, l'un des plus utilisés fut celui de Minerve ou Pallas³⁹. Cette fille de Jupiter s'inscrivait d'ailleurs assez facilement dans la culture orthodoxe. Étant vierge (*Parthénos*), elle se rapprochait de la Sainte Vierge ; en tant que déesse de la sagesse, elle incarnait la Sagesse divine, la Sainte Sophie. De façon générale, on peut remarquer à l'époque de Catherine une certaine tendance à la féminisation de la Divinité à travers ses représentations allégoriques. Par exemple, sur le revers de la médaille réalisée pour célébrer son couronnement, trois figures allégoriques, la Russie, la Foi et la Sagesse Divine, semblent incarner une sorte de "trinité au féminin"⁴⁰.

En même temps, Athéna déesse guerrière [*Promakhos*] était la plus masculine de tout le panthéon antique féminin. Les temples consacrés à Athéna en Grèce étaient d'ordre dorique, dont la colonne symbolisait selon Vitruve le corps masculin. Protectrice des arts et des sciences [*Ergané*], Athéna était aussi particulièrement utile pour la glorification de Catherine dans ce domaine.

Depuis l'époque de Pierre, quand la Russie connut une véritable "invasion des dieux"⁴¹, Minerve était l'une des divinités les plus sollicitées. Ainsi elle apparaît sur la médaille de Müller consacrée à la fondation de Saint-Petersbourg⁴², dans une gravure d'Andriaan Schoonebeeck⁴³, sur le célèbre bas-relief de Schlüter dans le Palais d'Été, sur le portail de la forteresse Saint-Pierre-et-Paul etc. Son association avec Catherine I^{ère} devient évidente dans la gravure allégorique

auteurs du catalogue des œuvres de Rachette supposent que le médaillon fut consacré à la pose de la première pierre d'un bâtiment. Voir: *Žan Dominik Rašett. 1744-1809*, Musée Russe, Saint-Petersbourg, catalogue de l'exposition, Palace Editions, 1999, p. 28.

³⁸ Sur le rôle de la mythologie classique comme composante de la nouvelle culture russe voir notamment : G.S. Knabe, *Russkaja antičnost'. Soderžanie, rol' i sud'ba antičnogo nasledija v kul'ture Rossii*, Moscou, RGGU, 1999. Voir également: V.M. Živov, B.A. Uspenskij, "Metamorfozy antičnogo jazyčestva v istorii russkoj kul'tury XVII-XVIII veka", *Iz istorii russkoj kul'tury*, V. 4, (XVIII-načalo XIX veka), Moscou, 2000, p. 449-536.

³⁹ Voir: Richard S. Wortman, *Scenarios of Power*, op. cit., chapitre 4, "Minerva Triumphans", p. 110-122.

⁴⁰ Ivanov, Waechner, Médaille "A la mémoire du couronnement de l'impératrice Catherine II" (1762, GIM).

⁴¹ Expression utilisée par Jean Seznec dans : *La survivance des dieux antiques* (1940, Londres), Paris, Flammarion, 1980, 1993.

⁴² Philipp Heinrich Müller, Médaille à la mémoire de la fondation de Saint-Petersbourg (1714-1716, Ermitage).

⁴³ Andriaan Schoonebeeck, "La statue de Pallas", 1704, voir : M. Alekseeva, op. cit., p. 37.

consacrée à son couronnement⁴⁴, où Pallas guide l'impératrice vers le trône.

Plus tard, dans le tableau allégorique qui représente la fondation de l'Académie des beaux-arts, peint par un artiste anonyme à la fin des années 1750⁴⁵, Minerve se rapprochait de l'image de l'impératrice Elisabeth, mais elle ne s'y identifiait pas et ne faisait que tenir son portrait en médaillon. De même, dans le tableau du Français Louis Jean François Lagrénée, Elisabeth, patronne des arts, était "conseillée" par Minerve⁴⁶. Par ailleurs le nom d'Elisabeth fut associé à celui de la déesse dans l'imagerie des fêtes, notamment, le jour de sa fête en 1747, lors d'un feu d'artifice qui représentait "Minerve dans son temple"⁴⁷.

Dès son couronnement à Moscou en septembre 1762, Catherine s'emparait également du "titre" de Minerve. Les fêtes du sacre se terminèrent en effet par une procession masquée intitulée "Minerve triomphante" [*Toržestvujuščaja Minerva*]. Les masques qui participaient à cette procession incarnaient les vices qui devaient être vaincus par la déesse de la sagesse identifiée à Catherine⁴⁸. Or, à la différence de Catherine I^{ère} et d'Elisabeth, Catherine se déguisait elle-même facilement en déesse antique. Sur la médaille "A la mémoire de l'avènement au trône" exécutée par Johann Georg Waechtler, Catherine était représentée de profil, en casque et en égide de Minerve. Nombre de médailles et de miniatures⁴⁹, souvent montées dans des boîtes qui servaient de cadeaux destinés à la noblesse, ont repris cette iconographie tout au long du règne de l'impératrice. L'une des sources possibles pour ce genre de représentations provenait sans doute des riches collections de pierres gravées que possédait Catherine. Ainsi, la gravure de James Walker la montre en Minerve d'après un camée réalisé par la grande duchesse Marie Fedorovna sur un modèle antique ou de l'époque de la Renaissance⁵⁰.

⁴⁴ I.F. Zubov, "Gravure (*konkluzija*) consacrée au couronnement de Catherine I^{ère}", 1724. Voir: M.Alekseeva, *op. cit.*, p. 95,97 (reproductions), p. 99.

⁴⁵ Anonyme, fin des années 1750, GTG. Dans le livre des Privilèges accordés à Académie des beaux-arts de Saint-Petersbourg, la gravure reprend la composition de ce tableau, mais avec le portrait de Catherine.

⁴⁶ 1761, GRM.

⁴⁷ Voir : Richard S. Wortman, *Scenarios of Power*, *op. cit.*, p. 109.

⁴⁸ D.O. Švidkovskij, "Moskovskaja utopija Ekateriny Velikoj. Pobeždennaja Minerva", *Arhitektura v istorii russkoj kul'tury. n° 4. Vlast' i tvorčestvo*, Moscou, 1999, p. 99-106.

⁴⁹ Voir, par exemple, la miniature de Charles Richard, 1789, GTG, inv. 13264; Voir le catalogue : GTG. *Portretnaja miniatura XVIII-načala XX veka*, Moscou, 1997, p. 28.

⁵⁰ *Splendeurs des collections de Catherine II de Russie. Le cabinet des pierres gravées du duc d'Orléans*, Paris, 2000, p. 15. Voir également le camée "Minerve en buste", Italie, XVI^e siècle, p. 156. La question des sources iconographiques des portraits allégoriques de Catherine II est l'une des plus intéressantes et complexes qui soient. Il ne s'agit pas ici de la traiter en profondeur. Nous pouvons seulement évoquer, d'une part, les images (gravures des antiquités, livre d'emblèmes, manuels et dictionnaires illustrés de mythologie, etc.) et, d'autre part, les collections d'antiquités (aussi bien celles de Catherine que celles que pouvaient visiter les nobles et les artistes russes pendant leurs voyages à l'étranger,

En peinture, c'est surtout l'Italien Stefano Torelli qui développa cette iconographie "minervienne" de Catherine II. Dans ses portraits allégoriques, elle apparaît en Minerve, tantôt comme la protectrice des arts⁵¹ et tantôt comme la guerrière triomphante⁵². En sculpture également, Catherine figurait en Minerve dans le buste de Pierre Louis Agis⁵³, ou dans la grande statue réalisée par Mihail Kozlovskij et destinée au palais de Česme⁵⁴. Dans cette statue classique, Kozlovskij, ancien pensionnaire de l'Académie des beaux-arts de Rome, n'utilise que très peu d'attributs. Habillée non pas de la tunique grecque mentionnée par Pausanias⁵⁵, mais plutôt en toge romaine masculine qui ne laisse apparaître qu'un bout du col de son égide garnie d'écailles, sa Minerve n'est reconnaissable que par son casque couronné d'une chouette, et rappelle davantage un empereur ou encore, par à son geste, un orateur romain. Il est d'ailleurs difficile de savoir de quelle "face" de Minerve il s'agit dans cette statue. Dans sa main, elle tient le rouleau des lois. Par ailleurs, dans un des dessins préparatoires⁵⁶, les attributs que tient la déesse, notamment la balance, permettent de la confondre avec Thémis. Toujours en toge romaine et en casque couronné d'un sphinx, Catherine-Minerve apparaît dans le groupe "Minerve et le Génie des arts"⁵⁷ de Kozlovskij, dans lequel la "fonction" de la déesse est bien plus évidente.

Une autre référence mythologique retenue pour Catherine par la noblesse russe fut celle de Thémis [*Femida*], déesse de la justice, fille de Jupiter et d'Astrée. L'un des dictionnaires de mythologie les plus courants au XVIII^e siècle la décrit ainsi: "Elle se retira avec sa mère dans le ciel, lorsque l'âge de fer eut succédé aux autres âges. On la représente sous la figure d'une jeune fille, tenant d'une main une balance égale des deux côtés, & de l'autre une épée nue. On feint aussi qu'elle étoit assise sur une pierre carrée, prête à prescrire des peines pour le vice, & des récompenses pour la vertu."⁵⁸ On retiendra premièrement sa descendance directe d'Astrée, qui fut en Russie l'emblème d'Elisabeth, ainsi que le thème de l'âge d'or très présent dans la littérature des panégyriques russes tout au long du XVIII^e siècle⁵⁹. Dans le célèbre portrait de Levickij, peint sur le programme de Nikolaj

notamment à Rome et à Paris).

⁵¹ Deux portraits au GRM, fin des années 1760 et 1770; esquisses - GTG.

⁵² Allégorie de la victoire sur les Turcs et les Tatares (1772, GTG).

⁵³ 1781, variantes au GRM et GTG.

⁵⁴ 1785., GRM. Voir: V.N.Petrov, *Mihail Ivanovič Kozlovskij*, Moscou, "Iskusstvo", 1977.

⁵⁵ Quantin, [1884], p. Sur l'iconographie antique de Pallas, voir par exemple: Maxime Collignon, *Mythologie figurée de la Grèce*, Paris, A. 62-80.

⁵⁶ GRM, voir: V.N.Petrov, *op. cit.*, p. 86-89.

⁵⁷ 1796, GRM.

⁵⁸ Chompré, *Dictionnaire abrégé de la fable, pour l'intelligence des Poètes, des Tableaux & des Statues, dont les sujets sont tirés de l'Histoire Poétique*, 3e édition, Paris, Veuve Desaint, 1777, p. 259.

⁵⁹ Stephen Lessing Baehr, *The Paradise Myth in Eighteenth-Century Russia: Utopian Patterns in Early Secular Russian Literature and Culture*, Stanford University Press, 1991.

L'vov⁶⁰ et qui inspira également le poème de Deržavin, "La vision de Murza", Catherine apparaissait sous les traits de la législatrice, prêtresse du temple de Thémis, devant sa statue dont le piédestal portait le profil de Solon⁶¹. Elle fut également représentée en législatrice en vêtements antiques dans la statue de Fedot Šubin qui décorait le palais de Tauride de Potemkin⁶². Enfin, une grande statue de Catherine-Thémis fut réalisée par Kozlovskij sur la commande du sénateur Mjatlev⁶³. Habillée en costume romain féminin mais avec un manteau guerrier masculin sur les épaules, Catherine était représentée assise, tenant dans sa main droite une balance.

De même, dans le portrait du secrétaire de Catherine Dmitrij Troščinskij, peint par Borovikovskij plusieurs années après la mort de l'impératrice⁶⁴, la sculpture de Thémis au second plan avait la tête de Catherine.

On peut enfin retenir une dernière référence mythologique issue probablement toujours du cercle de L'vov. En 1788, Jean Dominique Rachette réalisa pour le protecteur de L'vov, le chancelier Bezborodko une statue colossale, "Catherine II en Cybèle" qui fut installée dans la propriété de ce dernier, Poljustrovo, dans un pavillon-temple. Fille de Coelus et de Tellus et femme de Saturne, cette déesse d'origine phrygienne était connue comme la Bonne Déesse, ou la Mère des dieux ou encore la Grande Mère. On la représentait couronnée de murailles. Or la législatrice de Levickij portait également cette couronne ("gradskaja korona", selon l'expression de Deržavin)⁶⁵. Cybèle était par ailleurs souvent identifiée à sa mère Tellus, elle-même incarnation de la maternité, que les Anciens représentaient sous la figure d'une femme couverte de mamelles. Sans recourir à cette iconographie, Prokof'ev représenta Catherine en Tellus en 1790 dans une statue destinée à la Maison d'Éducation. Tantôt Tellus tantôt Cybèle, sans mamelles mais avec la couronne de murailles, Catherine fut incarnée par ces deux divinités dont le sens allégorique retenu à travers les siècles fut celui de la Mère - protectrice de la Cité.

Ainsi, tout au long de son règne, Catherine joue avec différents costumes qui, tout en restant féminins, permettent par un système de connotations antiques ou chrétiennes d'inscrire sa féminité dans le discours de la royauté. Pourtant si aux siècles précédents, et tout particulièrement à l'époque de la Renaissance, cette

⁶⁰ Le programme fut publié dans: *Sobesednik ljubitelej rossijskogo slova*, 1783, t. 6, p. 17.

⁶¹ GRM, 1783; variante - GTG, 1793; gravé par Nikolaj Utkin.

⁶² 1789, GRM

⁶³ 1796, GRM. V.N.Petrov, Voir: V.N.Petrov, op. cit., p. 145-146.

⁶⁴ GTG, 1819.

⁶⁵ L'intérêt pour l'iconographie de Cybèle se manifeste également par la fortune que connut en Russie l'un des dessins de Gabriel-François Doyen, peintre d'histoire français qui travailla à la fin du XVIII^e siècle à Saint-Petersbourg. Ce dessin, réalisé pour la manufacture des Gobelins qui représentait "Cybèle attaquée par les Vents et sauvée par Jupiter" sur le sujet de l'Iliade, fut copié et ensuite gravé par Alexej Kolpašnikov (dessin -GTG ; gravure - Bibliothèque Publique Saltykov-Ščedrin, Saint-Petersbourg).

démarche paraissait parfaitement évidente, depuis le milieu du XVII^e siècle on commence à la remettre en cause. En France par exemple, dans les écrits de Félibien, de Roger de Piles ou encore de La Bruyère, la question se pose quant à la légitimité de ces travestissements⁶⁶. Vers le milieu du XVIII^e siècle, le portrait mythologique commence à perdre son prestige et tourne au ridicule. C'est enfin dans l'article de l'*Encyclopédie* consacré au portrait que le jugement définitif est prononcé:

Dans tout portrait, on ne peut trop le dire, la ressemblance est la perfection essentielle. Tout ce qui peut contribuer à l'affaiblir, ou à la déguiser, est une absurdité; c'est pour cela que tout ornement introduit dans un portrait aux dépens de l'effet de la tête, est une inconstance. C'est pour cela pareillement que tout attribut, qui, sous prétexte de faire tableau, égare nos idées & nous fait manquer la reconnaissance, est une erreur, une foiblesse, une défiance prématurée, de pouvoir remplir suffisamment la principale intention de l'ouvrage, la ressemblance, & qui, en cherchant d'avance à en compenser le défaut, le produit. En effet peut-on aisément reconnoître le portrait de sa femme, ou de tout autre à qui on s'intéresse, dans l'image payenne d'une folle échappée de l'Olympe, parcourant les airs sur une nue, ou d'une Minerve avec le casque d'un soldat. &c. Mais les personnes qui se font peindre aiment ces déguisemens; elles se font masquer, & sont surprises de n'être pas reconnues.⁶⁷

En adoptant les costumes mythologiques, Catherine, lectrice assidue de l'*Encyclopédie*, bravait l'opinion des Philosophes et restait jusqu'à la fin de son règne attachée à l'iconographie antique.

Il existe pourtant parmi les portraits de Catherine une iconographie qui, tout en la déguisant délibérément, reste dans le domaine du "naturel" et ne fait appel à aucune "formule magique", en l'occurrence mythologique. Il s'agit de la représentation de l'impératrice en costume russe national, ce qui fut une véritable révolution. Avant Catherine, non seulement aucune tsarine mais aucune femme issue de la noblesse ne se faisait peindre dans ce costume. Celui-ci apparaît dans l'iconographie de l'impératrice à la fin des années 1760 et au début des années 1770. C'est ainsi que la peignent Eriksen⁶⁸ et Torelli⁶⁹. Le deuxième portrait est particulièrement intéressant. Catherine y tient un masque dans sa main. Ainsi le costume national pourrait être pris pour un déguisement de bal. Or il y avait une raison bien plus "sérieuse" pour que l'impératrice fût représentée ainsi. Nous trouvons la "clé" de cette interprétation dans la médaille réalisée par Karl Leberecht en 1779⁷⁰. Du côté face, sous l'inscription "Mère de la Patrie" (Mat' otečestva), Catherine est représentée de profil en costume russe national, en robe bordée de fourrure, avec plusieurs fils de perles sur le cou et coiffée d'un kokošnik.

⁶⁶ Dominique Brème "Portrait historié et moral du Grand Siècle", op. cit., p. 94-97..

⁶⁷ *Encyclopédie*, chapitre "Portrait", p. 154.

⁶⁸ Ce portrait est gravé par Roth en 1772, voir : Rovinskij, op. cit., p. 51.

⁶⁹ Années 1770, GIM.

⁷⁰ GIM. Voir : catalogue de l'exposition "Ekaterina Velikaja i Moskva", Galerie Tretiakov, Moscou, 1997, p. 84-85.

Mais sur le revers, elle apparaît en Minerve écrivant les lois sur les tables soutenues par la Russie, elle-même habillée en costume antique. Les colonnes classiques, la balustrade et la sculpture de sphinge achèvent cette composition. Ainsi le costume national de Catherine est officiellement mis en rapport avec son titre de Mère de la Patrie, alors que la face "minervienne" de l'impératrice apparaît comme sa face cachée.

Le 9 août 1767, les députés de la Grande Commission législative prirent la décision d'offrir à Catherine II les titres de Grande, Très-sage [premudraja] et de Mère de la Patrie. Issus de la tradition romaine, ces titres reprenaient en partie ceux que le Sénat offrit en 1721 à Pierre I. L'impératrice les déclina sur le champ à cause de leur "prématurité", mais très vite après, le 12 août, tout en déclinant les deux premiers, elle accepta celui de Mère de la Patrie. Ainsi, en même temps qu'était "oubliée" sa fonction de mère de l'héritier, le nouveau titre la rendait mère de tous les Russes et épouse symbolique de Pierre le Grand, "Père de la Patrie". Ce fut alors un véritable coup de génie qui donnait une nouvelle formule du "pouvoir au féminin". Non moins prodigieux fut le costume néorusse inventé pour ce rôle, qui, à la différence de celui de Cybèle, ne faisait apparemment pas appel à la tradition antique.

Encore que le modèle antique ne fût pas entièrement étranger à cette nouvelle invention. Ainsi dans la *Vie d'Alexandre* de Plutarque nous lisons:

De l'Hyrkanie il alla dans la Parthienne: et, comme il y jouissait d'un grand loisir, il prit pour la première fois l'habillement des barbares, soit qu'il crût que cette conformité aux lois et aux coutumes du pays serait le plus puissant moyen d'en apprivoiser les habitants, soit qu'il cherchât à sonder les Macédoniens sur l'usage de l'adoration qu'il voulait introduire parmi eux, en les accoutumant peu à peu à ce changement d'habit et aux manières des Barbares. Cependant il n'adopta pas tout le costume des Mèdes, qui lui parut trop étrange et trop barbare; il ne prit ni le caleçon, ni la robe tramante, ni la tiare, mais un habillement qui tenait le milieu entre celui des Perses et celui des Mèdes, et qui, moins fastueux que ce dernier, était plus majestueux que l'habit des Perses. Il ne s'en servit d'abord que lorsqu'il parlait aux Barbares, ou quand il était en particulier avec ses plus intimes amis. Il le porta ensuite en public et dans son palais lorsqu'il donnait ses audiences. Ce changement déplaisait fort aux Macédoniens; mais l'admiration dont ils étaient remplis pour ses autres vertus les rendait indulgents sur ce qu'il donnait au plaisir et à la vanité...⁷¹

Pour l'Allemande Catherine le costume russe traditionnel était aussi "étranger" que celui des Perses pour Alexandre et pouvait donc aussi bien servir de moyen pour "apprivoiser les habitants". Cette attitude "pratique" semble bien avoir fait partie des usages de l'impératrice. Par exemple, en offrant à l'amiral Čičagov, héros de la guerre russo-turque, l'icône précieuse de saint Nicolas, protecteur des marins, elle entendit en réponse: "Ce Thaumaturge est notre Neptune" et dit en soupirant:

Il y a des gens qui confondent sorcellerie et piété; mais il faut profiter des

⁷¹ Plutarque, op. cit., Alexandre, LXIII.

opinions populaires.⁷²

Mais avant d'être employé comme moyen de propagande, le costume russe traditionnel devait être réinventé. En effet, l'intérêt pour ce costume n'apparut en Russie qu'à la fin des années 1750 et au début des années 1760. Encore venait-il de l'étranger : en 1758-1763, l'artiste français Jean-Baptiste Le Prince (1734-1781) séjourna en Russie. Il y voyagea beaucoup, alla à Moscou, en Livonie, en Finlande et jusqu'au confins de la Sibérie et rapporta de ses voyages une riche collection de dessins de paysages, de types humains et de costumes, ainsi que des objets et des vêtements des différents peuples de la Russie, comme le montre l'inventaire de sa succession. Cette collection lui servit ensuite tout au long de sa vie: lorsqu'il revint à Paris en 1763, il fit de sa connaissance de la Russie un vrai métier, en inventant à côté des "turqueries" et des "chinoiseries", une nouvelle forme d'exotisme orientaliste — la "russerie".

Comme l'artiste l'a écrit lui-même dans une lettre à M. de La Place, publiée au *Mercure de France* en octobre 1764, il fut le premier des étrangers en Russie à regarder derrière la façade européanisée à l'intérieur du pays:

Ayant demeuré assez longtemps en Russie, et la nature de ces climats si différens des nôtres m'ayant frappé, je résolu d'en faire une étude particulière. Une infinité d'obstacles m'arrêtèrent dans mon projet ; mais ayant sçu en lever une partie, je continuai avec tout le soin possible un genre d'étude aussi nouveau qu'intéressant, puisque je puis dire que de tous les Etrangers qui ont été appelés dans ce pays, je suis le premier qui me suis avisé de trouver des beautés dans la simplicité et le pittoresque des habillemens du Peuple. On s'apercevra sans doute que mes études se bornent à ces sortes de gens, voici ma raison : En Russie, tout ce qui n'est point Gentilhomme est réputé Paysan; les Nobles et les Personnes en place, ayant adopté les modes étrangères, je n'ai pas cru devoir les représenter. Ces modes étant la plupart connues de tout le monde, elles n'auraient eu rien de fort intéressant. On trouvera dans une grande partie de ces ajustemens, des rapports singuliers avec ceux des plus anciens Peuples. L'esprit des modes, si pernicieux pour les beaux Arts, n'ayant point pénétré dans ces climats, il s'y est conservé de belles choses bien plus belles et plus naturelles que nos parures éphémères.⁷³

A partir de 1765, Le Prince commença à exposer au Salon ses tableaux et gravures sur les thèmes russes. La même année il fut reçu académicien pour le tableau *Le Baptême russe* qui fut applaudi par Diderot. En 1764-1765, l'artiste publia des suites d'eaux-fortes consacrées aux habillements russes⁷⁴. Les gravures furent munies de légendes qui formaient une sorte d'essai sur les usages de la

⁷² La deuxième moitié de la phrase est en français dans le texte. *Pamjatnye zapiski A.V. Hrapovickogo, stats-sekretarja Imperatricy Ekateriny II*, op. cit., p. 182-183.

⁷³ *Mercure de France*, octobre 1764, t. II, p. 168.

⁷⁴ Divers Ajustemens et usages de Russie, Habillemens des Prêtres de Russie, Strélitz, Habillemens des Femmes de Moscovie, Vues de Saint-Pétersbourg, auxquelles succédèrent bientôt les Habillemens des peuples du Nord, Première et deuxième suite des Cris des marchands de Russie, Habillement des diverses nations, etc.

Russie populaire⁷⁵. Mais outre sa valeur esthétique et sa nouveauté, l'œuvre de Le Prince présente également une valeur cognitive : malgré la stylisation "rocaille" qu'il fait parfois subir à ses personnages russes, ses représentations se distinguent par un très grand souci d'exactitude et par une véritable réflexion de type rousseauiste sur l'homme naturel qu'il croyait avoir trouvé dans le paysan russe⁷⁶. En Russie, l'œuvre de Le Prince inspira, dans les années 1770-1780, de nombreuses représentations de scènes paysannes, dont les personnages étaient habillés en costumes traditionnels⁷⁷. En même temps, dans l'architecture, le style néogothique introduit par Baženov et Kazakov, se nourrissait de la tradition architecturale nationale d'avant Pierre le Grand alors que, depuis "Vladimir et Rogneda" de Losenko, des sujets de l'histoire russe ancienne faisaient partie des listes de sujets proposés aux peintres d'histoire académiques. Mais le contexte était encore plus large : en littérature, en musique, au théâtre, les sujets russes anciens prenaient de plus en plus de place. Au théâtre de l'Ermitage les pièces russes composées par Catherine, qui, à partir de 1790, écrit elle-même l'histoire de la Russie, exigent les costumes appropriés que l'on commence à chercher dans des documents d'époque⁷⁸.

⁷⁵ Au salon de 1767, Le Prince exposa quinze tableaux dont les trois premiers cartons pour les tapisseries de la manufacture de Beauvais, les célèbres *Jeux russiens*, tissés en 1769. De 1769 jusqu'à la mort de l'artiste en 1781, ses œuvres apparurent au Salon tous les deux ans. Les tableaux, tels que "Le berceau russe" (J. Paul Getty Muséum) ou "Le Cabak" (Stockholm, Nationalmuseum) provoquèrent les foudres de Diderot. En même temps, après deux ans de pause, Le Prince publia, en 1768, trois nouvelles suites d'eaux-fortes: *Troisième suite de divers cris de marchands de Russie*, *Deuxième suite d'habillements des femmes de Moscovie*, et *Suite d'habillements de diverses nations*. La même année l'artiste découvrit une nouvelle technique, la gravure à la manière du lavis, qu'il utilisa pour la suite des *Coiffures russes*. Toujours en 1768 parurent les volumes du *Voyage en Sibérie* de l'abbé Jean Chappe d'Auteroche, illustrés de gravures d'après les dessins de Le Prince.

⁷⁶ Perrin Stein, "Le Prince, Diderot et le débat sur la Russie au temps des Lumières", *La Revue de l'art*, n° 112, 1996, p. 16-27.

⁷⁷ Vigilius Eriksen, "La centenaire habitante de Tsarskoe Selo", (deux variantes: GTG, 1768; GRM, 1771); Alexandre Visnjakov (?), "Le banquet paysan", fin des années 1760-début des années 1770, GRM); Mihail Ivanov (élève de Le Prince à Paris en 1770-1773), "Traite d'une vache" (1772, GRM; tableau réalisé à Paris); Ivan Tonkov, "Village" (1770e, GRM); "L'incendie dans un village la nuit" (GRM, 1773), "La fête au village" (GRM, 1779); Mihail. Šibanov, "Le repas paysan" (1774, GTG) ; "La fête des noces paysannes dans le village de Tatarovo de la province de Souzdal" (1777, GTG); Dmitrij Levickij, "Portrait de la fille de l'artiste" (GRM, 1785?) dans lequel le modèle est représentée en costume de noces de paysanne du Nord de la Russie (variante - GTG); Johann Jakob Mettenleiter, "Le repas paysan" (1786-1788, GRM); idem, "Les paysans et le vendeur de pirogi" (deuxième moitié des années 1780, GRM); Ivan Tupylev (à Paris, élève de Lagrénée), "Le baptême orthodoxe" (1800, GTG).

⁷⁸ Ainsi Hrapovickij écrit le 15 septembre 1789: "[L'impératrice] regardait les dessins des robes pour *Oleg* et approuvait ; ils sont pris des annales et des représentations de Léon et de Zoé, car c'est à cette époque qu'eut lieu l'événement." *Pamjatnye zapiski A.V.*

Ne pouvant traiter ici, faute de place, un sujet aussi important et vaste que la découverte et la vision des antiquités russes au XVIII^e siècle, nous nous contenterons seulement de constater l'appropriation du costume traditionnel par le pouvoir qui en fait l'un de ses topoï. En servant le même propos que pouvaient évoquer certains déguisements à l'antique, celui de Minerve, mais encore davantage celui de Cybèle ou de Tellus, le costume russe traditionnel représentait Catherine en Mère-nourricière. Mais à la différence des costumes antiques, le costume national la rendait Mère des Russes en communiquant à cette image tout un ensemble de connotations "naturelles".

L'histoire du costume royal féminin en Russie du XVIII^e siècle que nous venons d'ébaucher est donc très particulière. Par le fait même qu'au début du siècle, sous Pierre I, le costume traditionnel fut délibérément rejeté dans le passé, tout costume se transformait en élément de discours, devenait "parlant". Le vêtement européen des portraits de l'époque pétrine servait de signe visible des changements qui transformaient le pays. Or, si par la suite ce vêtement perdait sa valeur symbolique et devenait simplement moderne, la robe traditionnelle revint comme un déguisement de représentation chargé de tout un ensemble de connotations nationales et naturelles, mais aussi "antiques", au même titre que le costume antique proprement dit. Au siècle suivant cette valeur symbolique de l'habillement traditionnel ne perdit guère de force, mais ce fut alors davantage l'affaire des hommes. Les barbes des populistes, la chemise paysanne et les bottes de Tolstoï allaient être autant de démonstrations de leur attachement au "peuple".

(EHESS, Paris)



J-B Le Prince : « Marchande d'œufs, de Beurre et de clougwa », 1764.

Hrapovickogo, stats-sekretarja Imperatricy Ekateriny II, op. cit., p. 206. Il s'agit de la pièce composée par Catherine (*Načal'noe upravlenie Olega, bez sohraneniia teatral'nyh obyknovennykh pravil*, Saint-Petersbourg, 1787). Il est intéressant de remarquer que durant la composition d'Oleg, Catherine puise dans l'*Encyclopédie* la description du culte religieux et des jeux des Grecs. *Pamjatnye zapiski A.V. Hrapovickogo*, p. 14.